



Delgado, María M.: *“Otro” teatro español: supresión e inscripción en la escena española de los siglos XX y XXI*. Traducción de Mar Diestro-Dópido. 2017, Madrid, Iberoamericana, 666 p. ISBN 9788484898207.

En el presente volumen que en estas páginas presentamos no se estudia la figura del dramaturgo, centro neurálgico del teatro como se suele llevar a cabo en las historio-grafías literarias canónicas. En esta ocasión, la visita al universo teatral no girará a su alrededor, sino que versará sobre el “Otro” que compone el mundo del teatro. En palabras de Josep María Pou, el “Otro” teatro es aquel que “no se mide sólo por el corpus de sus autores dramáticos (...) sino que da carta de naturaleza a quienes, en el proceso creativo, elaboran, inventan, proyectan, reescriben e in-ter-pre-tan (...) con igual responsabilidad y sentido de autoría que los primeros” (p. 12).

M. M. Delgado presenta una visión personalísima de cómo contar la otra historia del teatro español a través de seis creadores inclasificables y de las más diversas tendencias: Margarita Xirgu, Enrique Rambal, María Casares, Nuria Espert, Lluís Pasqual y La Cubana. La propia autora de este trabajo, visión “revisada, expandida y en español” del original inglés publicado por Manchester University Press (2003), insiste a lo largo del volumen en que hay diversas maneras de elaborar las historias del teatro y este libro es una de ellas. Su investigación se plasma en seis capítulos repletos de análisis, así como de referencias críticas de los diferentes espectáculos que las seis figuras seleccionadas han representado y producido a lo largo de sus dilatadas carreras profesionales.

En uno de los apartados de la *Introducción* (“Actrices y directores”, pp. 42-52) y a partir de las meditaciones de Ricard Salvat y de Margarita Xirgu sobre el concepto del trabajo efímero de estos profesionales y del análisis acerca de su incidencia, M. M. Delgado reflexiona cuán arduo es encararla si no existe un registro documental (fotografías, comentarios, reseñas o alguna grabación). La recuperación de documentos de ese tipo es lo que le permite a la autora de este volumen explicar la metodología de trabajo y el establecimiento de sus puntos de vista, como puede ser su mirada feminista al respecto, haciendo hincapié en las actrices que acaparan esta investigación. De acuerdo con ello, el libro “se construye a partir de un método arqueológico elaborado por historiadores de teatro que, desde una perspectiva feminista, han documentado la trayectoria de mujeres de teatro que han «desaparecido» o han sido «olvidadas», cuyas historias ofrecen vías alternativas a la comprensión de la cultura teatral de la época” (p. 44).

Los capítulos que forman el núcleo central del volumen marcan un itinerario a favor del teatro español a lo largo de buena parte del novecientos. Con el acierto, creemos, de tener una configuración temática que les permiten los necesarios saltos temporales y evitar “reducir cada capítulo a una mera lista de montajes que sigan un sesgo estrictamente cronológico” (p. 38). Esta propuesta documenta “toda una cultura que ha evolucionado desde un panorama predominantemente centrista que

«exportaba» montajes a otras provincias, a una en la que se produce una dialéctica y un intercambio entre las culturas de Barcelona y Madrid” (p. 38).

Centrémonos en el primer capítulo, *Autora de autores: Margarita Xirgu* (pp. 63-134), para atender, a modo de muestra, a como procede la autora cuando enfoca cada una de las figuras elegidas. Dicho capítulo es un claro ejemplo de ese intercambio entre las culturas que conforman el estado español, realizando un amplio acercamiento a la actriz y empresaria catalana, analizando su contribución al teatro español de las primeras décadas del siglo XX y, no obstante, habiendo quedado como una figura infravalorada con respecto a otras grandes divas europeas. A pesar del reconocimiento en la escena española, tanto por parte de académicos como de profesionales, Xirgu no será reconocida internacionalmente, como indica la autora (p. 65), quizá porque no actuó en el extranjero aunque tuvo presencias puntuales en París o Londres. Si se ganaría cierto reconocimiento internacional a través de las críticas sobre sus representaciones, tanto en catalán como en castellano, de obras de autores europeos.

Por su parte y a favor de su reconocimiento nacional, M. M. Delgado intenta “localizar las características de su labor como actriz y directora” (p. 39). Para introducir la figura de Xirgu realiza un recorrido por Barcelona, a través de los distintos lugares relacionados con el mundo teatral para llegar a la plaza que tiene la actriz en la Ciudad Condal, epicentro de la Ciutat del Teatre, donde se encuentra, en la sede del Institut del Teatre, la Sala Fabià Puigserver y el Espai Lliure de la Fundació Teatre Lliure.

A partir de estas reflexiones, M. M. Delgado va analizando desde varios puntos de vista la figura de la actriz. Del resumen argumental de las diferentes piezas que eligiera para su repertorio, a la escenografía para las mismas, o a su forma de interpretación, llegando a las referencias de la crítica especializada, tanto la académica como la de prensa. Este esquema es seguido en el análisis de las otras figuras del mundo teatral que conforman el volumen, progresando en el caso ahora focalizado de forma cronológica de acuerdo con los pasos de la carrera profesional de Xirgu, desde sus inicios en el teatro catalán (“Una actriz catalana”, pp. 67-72), pasando por su éxito en los escenarios madrileños (“La conquista de Madrid”, pp. 76-80) y hasta su exilio en tierras latinoamericanas (“Pedagogía y exilio”, pp. 111-116).

A lo largo de este capítulo, la investigadora insiste en la figura de Xirgu como propulsora del teatro extranjero en la Península Ibérica (“Promoviendo lo internacional”, pp. 80-84), teniendo “un valioso papel en la modernización del panorama teatral madrileño” (pp. 80-81). También como ella fomentó la dramaturgia nacional (“Fomento de la dramaturgia española”, pp. 84-91), cobrando un papel importante en la difusión de la figura de Federico García Lorca, tanto a nivel estatal (“Intersecciones con Lorca”, pp. 91-101) como internacionalmente (“Con Lorca en el exilio”, pp. 102-111). Este discurso de orden cronológico se salpica con el acercamiento a las diferentes producciones que la actriz puso en escena como *Mariana Pineda* (1927), continuando con *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (repr. 1935), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera* (1935) hasta *La casa de Bernarda Alba* (1945). El capítulo concluye con un apartado (“Sesenta años de teatro”, pp. 116-134) que perfila la figura de Margarita Xirgu, como referente del socialismo y del catalanismo. Su repertorio, se nos dice, está “marcado por una elección de obras que abordan abiertamente temas como la corrupción política, el descontento social y la injusticia gubernamental” (p. 118).

En el segundo capítulo, *Lo popular y lo internacional: Enrique Rambal* (pp. 135-181), se remarca que no está reconocida la labor de este actor-empresario y su trayectoria, habiendo sido reducido a “los márgenes del teatro español del siglo XX” (p. 39). Además, se pone en valor la importancia de la ciudad de Valencia como centro difusor de cultura, casi al mismo nivel y en los años 30, de Madrid o de Barcelona. M. M. Delgado no solo ha seleccionado al empresario valenciano por esta labor sino como miembro de “los dramaturgos literarios” (p. 136), autores de segunda, que han sido utilizados por la historiografía literaria *oficial* como termómetros de los grandes escritores, intentando exponer las razones del “olvido a que se ha visto abocado” (p. 138).

El tercer capítulo, *Una actriz española en la escena francesa: María Casares* (pp. 183-252), aborda una de las *tragédiennes* más significativas de la escena francesa. En estas páginas se la *reubica*, en palabras de la autora del presente volumen, tanto en la escena española como en la argentina. Para ello se realiza un recorrido cronológico por su biografía y carrera profesional, en los escenarios y en la gran pantalla, analizando sus relaciones con grandes autores franceses del momento como Albert Camus (pp. 197-202), Jean Genet, Jean Cocteau o Bernard-Marie Koltès (pp. 211-221) y su relación con el director argentino Jorge Lavelli (pp. 202-211; 221-229).

El cuarto capítulo, *Una actriz internacional en la escena española: Nuria Espert* (pp. 253-346), cierra la trilogía de actrices estudiadas. Como en los casos anteriores, se cuestiona el lugar que ocupa en la escena española: primero por ser mujer y por ser catalana, y segundo por su papel de empresaria, actuación influenciado por la figura de su marido Armando Moreno (1919-1994). De modo semejante al capítulo de la atención a las otras protagonistas de la escena seleccionadas, se analiza su figura a través de un recorrido biográfico que se salpica con opiniones y críticas de los profesionales del mundo teatral, también de voces académicas y de críticos de prensa especializada.

Como destaca la autora del libro, Nuria Espert fue una de las introductoras de Brecht en España, a pesar de la presencia de la censura, estrenando *Der gute Mensch von Sezuan* (*La buena persona de Sesuán*); o las representaciones de obras de autores como Eugene O'Neill o Jean Genet, *Las criadas* (1969) en particular bajo las órdenes del director argentino Víctor García. Pero no debemos olvidarnos del teatro español, ámbito del que hará subir a escena obras en castellano y en catalán. De las primeras, destacaremos una constante en las tres actrices a lo largo del libro, la representación de *Yerma*. Para esta ocasión, la actriz catalana eligió para dirigir este clásico lorquiano a Víctor García, concibiendo una inolvidable aportación al espacio escénico; en catalán, ya bajo la dirección de Lluís Pasqual, representó “la reelaboración del mito de Fedra del poeta catalán Salvador Espriu, *Una altra Fedra, si us plau*” (p. 243).

En el capítulo quinto, *La era del director: Lluís Pasqual* (pp. 347-346), se analiza la trayectoria del mencionado director, representante “insigne de una generación que remodeló la escena teatral de Barcelona durante la Transición hacia la democracia” (p. 40). Tras los acontecimientos acaecidos en septiembre de 2018 a propósito de su renuncia a la dirección del Teatre Lliure, este capítulo puede servirle al lector como una pequeña historia de la institución y del paso del director por ella. M. M. Delgado realiza una crítica velada a la política cultural que ha llevado España durante el periodo democrático y a los vaivenes que conllevan los cambios de gobiernos, tanto nacionales como autonómicos. Ante la situación referida, esas líneas cobran un

actual valor añadido. Lo que ha de trascender es el alcance de la figura de Pasqual, quien ya desde los años 80 del siglo pasado es representante de una “corriente innovación artística ilustrada por la movida madrileña, Almodóvar, La Fura dels Baus y La Zaranda. También simbolizaba la modernidad, pero además, una modernidad que provenía de más allá de la capital” (pp. 349-350). Aún por encima de ese ámbito, la investigadora conecta su figura con la de grandes directores europeos de los años 90 del siglo veinte como Peter Sellars, Luc Bondy, Peter Stein...; examina así mismo, “su contribución al teatro español en el periodo posfranquista a través de sus montajes de obras no naturalistas del siglo XX, entre ellas *La vida del Rey Eduardo II de Inglaterra* (1983), *Lucas de Bohemia* (1984) y *Le Balcon* (1991), y la dramaturgia más oblicua de Lorca” (pp. 353-354). Se mencionan también y se informan documentalmente las producciones realizadas ya en el presente siglo sobre obras de Shakespeare, así como de las más conocidas de Lorca. Destáquese que la mayor parte del capítulo gira en torno a los montajes a través de los cuales se formó y definió el estilo estético propio de Lluís Pasqual.

El último capítulo, *Todo es mentira, pero se dicen verdades: La Cubana* (pp. 437-542), se centra en esta compañía con su arrolladora teatralidad, con “su subversión tanto del argumento como del canon dramático, y [con] su irreverencia sobre el escenario” (p. 41), analizando sus proyectos interdisciplinares. Para dar entrada a la compañía catalana, M. M. Delgado la sitúa históricamente en el marco del teatro independiente (TI) de los años 60 y 70. Este teatro, junto con nombres ya canónicos como Els Joglars o Comediants, buscaba “revitalizar la cultura teatral española ignorando el teatro «oficial» del régimen de Franco, su resonancia en Cataluña, donde expresaba su protesta contra las imposiciones políticas y lingüísticas del régimen” (p. 438).

La Cubana se nos presenta como una compañía con poca presencia internacional fuera de los circuitos de los festivales teatrales, por ello la autora de este libro intenta demostrar la “importancia de La Cubana dentro de la España posfranquista [...] Con una obra que incluye actuaciones callejeras, series de televisión y proyectos corporativos con su empresa filial «Mamá mulata», además de producciones dentro de locales con arco de proscenio más convencionales” (442), y va analizando las diferentes producciones de la compañía y los diversos géneros que ha practicado, destacando principalmente el cabaret o el teatro callejero como en *Equipatge per al 2000. Més de pressa, més de pressa* (*Equipaje para el 2000. Más deprisa, más deprisa*, 1999) (pp. 494-503).

El volumen finaliza con una *Conclusión* (pp. 543-553) donde, como en la *Introducción*, M. M. Delgado incide en que este libro es una manera “de elaborar las diferentes historias del teatro” (p. 443). De acuerdo con esta afirmación, pensamos que para tener una visión de conjunto de la historia de la dramaturgia hay que contar no solo con los escritores sino con la documentación existente sobre los *otros* actantes del resultado final.

No obstante y antes de cerrar la presente reseña, incidiremos sobre dos asuntos a los que no resulta ajeno el volumen abordado. A colación de la cita de Lluís Pasqual elegida por la autora al iniciar su *Introducción* (pp. 27-61), se evidencia la falta de “obras o dramaturgos geniales” en la posguerra a consecuencia del conflicto, así como por el exilio y por la represión franquista, que provocó que “muchos fueron asesinados, algunos otros desaparecieron, y otra gran cantidad fue sentenciada a una especie de tremenda inmoción o autoexilio personal” (p. 27). Conectando con este

asunto y ese tiempo histórico, dado que M. M. Delgado no puede dejar de remitir al tema y la presencia de la censura (pp. 51-52), nos permitimos recordar dos de los últimos libros de F. Foguet i Bou sobre el teatro del exilio republicano de 1939, en especial el de lengua catalana, y sobre la ejecutoria censora.

F. Foguet i Boru recupera la “labor colectiva” a favor de la reconstrucción de la actividad escénica durante y a partir del exilio, tanto en los países de acogida como en tierras de la península (*El teatro catalán en el exilio republicano de 1939*, 2016); en segundo lugar y en colaboración G. Feldman, destaquemos su ensayo sobre la censura (*Els límits del silenci. La censura del teatre català durant el franquisme*, 2016). Son dos campos a los que hemos aportado nuestro grano de arena con diferentes trabajos de investigación. La documentación en ambos casos ordenada y comentada puede iluminar algunos de los episodios acerca de ese *otro* teatro que, a través de los seis nombres elegidos y mediante la metodología aplicada, se nos ilustran en el libro de M. M. Delgado.

Óscar Fernández Poza
 Universidad Complutense de Madrid
 oskarfp20@hotmail.com